

## “Amanhã o filmezinho está pronto”

### O Jovem Brecht e o Cinema

Gerald Bär (Universidade Aberta)



#### Hollywood

Todas as manhãs, para ganhar o pão,  
Vou ao mercado onde se compram mentiras.  
Cheio de esperança  
Meto-me na bicha dos vendedores.

(Bertolt Brecht, 1942 / trad. Paulo Quintela)

No trabalho de Bertolt Brecht relacionado com o cinema pode-se distinguir quatro fases:

1. Início dos anos vinte - argumentos, guiões para filmes publicitários e de aventura. Os únicos projectos realizados: *Mysterien eines Frisiersalons* de Erich Engel, 1923 (Brecht colaborou na realização). O seu argumento *Robinsonade auf Assuncion* escrito em conjunto com

Arnolt Bronnen foi alterado para o filme *SOS. Die Insel der Tränen* (1923).

2. Início dos anos trinta - processo contra a companhia Nero-Film para recuperar os direitos de autor concedidos para a versão fílmica da *Ópera dos três vinténs*; realizada por Georg Wilhelm Pabst em 1930/31 (argumento: Laszlo Vajda, Leo Lania, Béla Balázs). Primeiro documento cinematográfico de uma peça de Brecht: *Mann ist Mann* (Bert Brecht, 1931); o filme ideológico (esteticamente infl. por Eisenstein): *Kuhle Wampe oder wem gehört die Welt?* realizado por Slatan Dudow em 1931 (argumento: Bert Brecht e Ernst Ottwalt).

3. Exílio americano – para ganhar dinheiro Brecht volta a escrever argumentos e guiões para a indústria de Hollywood. Dos ca. de 50 textos produzidos só um foi aproveitado para o filme anti-fascista *Hangmen also die* (Fritz Lang, 1943), no qual Brecht colaborou no argumento. É considerado uma das produções mais importantes deste género junto com *Casablanca* (M. Curtiz, 1943).

4. Produção pós-guerra - guiões para *Mutter Courage* (1952) e *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1955); realização das versões fílmicas da comédia *Katzgraben* (1957) de Erwin Strittmatter e da sua peça *Die Mutter* (1958), encenadas pelo Berliner Ensemble.



O jovem cinéfilo  
Eugen Berthold  
Brecht, 1915

A importância que a produção cinematográfica tinha para Brecht, ficou evidente em 1969 com a publicação póstuma de dois volumes com textos para filmes da sua autoria: Bertolt Brecht, *Texte für Filme*. O primeiro

estudo compreensivo sobre esta temática foi publicado em 1975 por Wolfgang Gersch: *Film bei Brecht. Bertolt Brechts theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*.<sup>1</sup>

Antes de conhecer, no seu exílio americano, o “paraíso e o inferno” de Hollywood, onde se ganha grandes fortunas, escrevendo “os sonhos de felicidade em celulóide”<sup>2</sup>, Bertolt Brecht tinha adquirido uma vasta experiência com o cinema.

Como comprovam os vários apontamentos no seu diário<sup>3</sup> e comentários de amigos e conhecidos<sup>4</sup> do autor, o seu interesse pelo então novo *medium* filme já existia durante a sua juventude em Augsburg onde, no princípio dos anos vinte, havia oito cinemas. Desde Agosto de 1920 o cinéfilo Brecht pensa em “fazer filmes”, esboçando argumentos (GBA, 21: 133). Ainda em Março o ambicioso, impaciente e insatisfeito autor de *Baal* (na altura ainda não publicado) brincava com a ideia de escrever um romance no recluso das florestas, mas alguns meses mais tarde confessa à sua namorada que tinha finalizado um argumento para um filme algo indefinido de cinco actos<sup>5</sup>. Nesta altura do pós-guerra o cinema alemão

---

<sup>1</sup> Cf. a crítica de Wöhrle (1988: 18): “Seine Ausführungen legen zweifellos die Grundlage für das Kapitel »Film und Brecht«, doch ist Gerschs Untersuchung letztlich bezogen auf Brechts Biographie und die Kontinuität innerhalb der Auseinandersetzungen Brechts mit dem Medium Film. Damit liegen aber Diskontinuitäten, Brüche oder medienübergreifende Überlegungen meist außerhalb des Blickfeldes. Es wird nicht gesehen, daß der Film innerhalb der Kunstpraxis Brechts nur ein Bereich war, dessen Technik es zu studieren galt, eine Technik, die zusammen mit anderen Eigenarten des Films dann entsprechend in den anderen Bereichen benutzt werden sollte. ”

<sup>2</sup> Cf.: “Hollywoodelegien” de Brecht (GBA, 15: 115-116); compare também um livro que Brecht provavelmente conheceu: Joseph Roth, *Der Antichrist*, 1934: “Ich kam nach Hollywood, nach Hölle-Wut, nach dem Orte, wo die Hölle wütet, das heißt, wo die Menschen die Doppelgänger ihrer eigenen Schatten sind.” (Roth, 1991: III, 614)

<sup>3</sup> Cf.: GBA, 21: *Journale 1*, pp. 113 (ano 1919), 125, 133, 136, 160, 162, 165, 167, 172 (ano 1920).

<sup>4</sup> Cf. os depoimentos de Arnolt Bronnen, Elisabeth Hauptmann ou Hanns Otto Münsterer.

<sup>5</sup> Cf.: carta de Brecht a Dora Mannheim, Augsburg, final de Março, 1920: “Dabei wächst der tierische Trieb, wieder in die Bars zu laufen und meine Unschuld zu verlieren, täglich.

estava de novo a atrair grandes audiências, tendo já produzido filmes notáveis na véspera da primeira Grande Guerra (*Der Student von Prag*, 1913; *Der Andere*, 1913). Após alguma resistência inicial, famosos autores e actores de teatro colaboravam com a indústria cinematográfica e o Expressionismo fílmico relançou o debate<sup>6</sup> sobre as possibilidades e limites artísticos do cinema.

Segundo o amigo de Brecht, Arnolt Bronnen, os dois viram na Primavera de 1922 os filmes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Murnau, 1920) e *Der Golem - Wie er in die Welt kam* (Wegener, 1920) considerando-os “experiências alemãs inacabadas” (Bronnen, 1960: 48). Numa altura, quando o Expressionismo literário já se encontrava em decadência, apareceram estes filmes que iriam ser internacionalmente aclamados como os melhores exemplos do cinema expressionista alemão. Brecht e Bronnen também apreciaram algumas das primeiras grandes obras americanas: *Birth of a Nation* (1915) e *Orphans of the Storm* (1921) de Griffith. Para Bronnen “isto era o grande cinema épico”, e a opinião de Brecht teria sido no sentido de rectificar o que tinha sido mal interpretado no passado para o inserir bem na charneira do futuro<sup>7</sup>. Todavia, a noção corrente da época em que o cinema alimentava a nervosa impaciência do homem moderno, e em que a

---

Bestenfalls rette ich mich ins Allgäu und schreibe einen Roman, der sich gewaschen hat, meine Lieben!” (GBA, 28: Briefe 1, p. 107) / carta de Brecht a Marianne Zoff, Munique, Julho, 1921: “Ich habe in drei Tagen fünf Filmakte gemacht, es ist fertig, »Die zwei im Turm« oder »Der unverdauliche Leichnam« oder »Stärker als lebendig« oder »Das fabelhafte Tier Nichtsalsluft«.” (GBA, 28: 120)

<sup>6</sup> Este debate, por vezes muito polémico, sobre o carácter artístico do filme na Republica Weimariana pode-se recapitular nos semanários *Die neue Schaubühne* e *Die Weltbühne* através de artigos como: “Der Reform-Film” (1919), “Film-Reform?” (1919), “Kinodämmerung” (1919), “Das ideale Kino” (1920), “Kino-Zensur” (1920), “Die Filmerei” (1921) oder “Kampf ums Kino” (1921). Nesta altura existiam aproximadamente 1000 cinemas na Alemanha.

<sup>7</sup> “Aber wir müssen das, was die in der Vergangenheit missdeuten, richtig in das Scharnier der Zukunft einhängen.” (Bronnen, 1960: 48)

psicologia do triunfo cinematográfico fosse a psicologia da metrópole<sup>8</sup>, corresponde à ambição do jovem Brecht em retratar nas suas peças precisamente esta vida urbana.

O seu primeiro comentário impresso sobre o cinema é o artigo “Aus dem Theaterleben” no jornal *Der Volkswille*, (Augsburg, 7 de Nov. 1919) sobre a produção de Richard Oswald<sup>9</sup> *Die Prostitution* (“A Prostituição”, 1919). Este realizador fazia parte de uma tendência cinematográfica que explorava o voyeurismo dos espectadores mostrando cenas sexuais com o pretexto de ser educativo (“Aufklärungsfilme”).

“Se os cinemas podem continuar mostrar porcarias como esta”, escreve Brecht, “então brevemente ninguém vai por um pé num teatro” (GBA, 21: 40). A análise que segue não é moralizante ou dirigida contra o cinema, mas tenta desmascarar, numa perspectiva realista, as intenções do realizador e as consequências na mente dos espectadores e nas bilheteiras. Evidencia também o interesse do jovem Brecht nos aspectos sociais da arte, nos seus efeitos em geral e nas relações estéticas entre o teatro e o filme em particular. Num manuscrito datado de 1920<sup>10</sup>, Brecht dá uma definição do cinema que parece um reflexo da opinião geral de uma elite que defende o teatro:

---

<sup>8</sup> “Der Kinema kommt, wie das Variété, unserer nervösen Ungeduld entgegen. Wir verlangen rapide Entwicklungen: Extracte, Konzentrationen, Dreiminuten-Romane ...” (Anónimo, “Die Karriere des Kinematographen”, in: *Lichtbild-Bühne* 124 (10/12/1910), p. 5) e: “Die Psychologie des kinematographischen Triumphes ist Großstadt-Psychologie. Nicht nur, weil die große Stadt den natürlichen Brennpunkt für alle Ausstrahlungen des gesellschaftlichen Lebens bildet, im besonderen auch noch, weil die Großstadtseele, diese ewig gehetzte, von flüchtigem Eindruck zu flüchtigem Eindruck taumelnde, neugierige und unergründliche Seele so recht die Kinematographenseele ist.” (Hermann Kienzl, “Theater und Kinematograph”, in: *Der Strom* 1 (1911/12), p. 219f.); fontes cit. em Kaes, 1978: 6.

<sup>9</sup> Três anos mais tarde Brecht encontrava-se contratado pelo mesmo Oswald. (Cf.: Bronnen, 1960: 111)

<sup>10</sup> “Das Theater als Sport” (Brecht, 21: 56-58).

“O cinema é qualquer coisa para os pobres diabos que querem satisfazer a sua fome (desejo) de acção e romantismo. Rápido, *em passant*, três suicídios por oitenta cêntimos, embrulhados em instruções de como se deve comportar nos Salões. Acrescenta-se harmónio e paisagens bonitas – o cinema é uma cantina, um autómato. Um asilo para os espiritualmente sem abrigo, mas o teatro é para os apreciadores mais finos.”<sup>11</sup>

Embora o autor alegue que o cinema se destinava preferencialmente aos estúpidos (“für die Dummen”, p. 58), que não percebem o pormenor e o complexo, não elogia a representação teatral.

Saturado do Expressionismo alemão<sup>12</sup> que nos palcos de teatro dos anos vinte era meramente uma pose anacrónica, Brecht procurava um novo modo de expressão, embora não um novo *medium*. Uma tentativa de encenação em Berlim (*Vatermord* de Bronnen, na Junge Bühne) com Heinrich George e Agnes Straub nos papéis principais terminou num fiasco e as suas primeiras próprias peças, embora acabadas, demoraram a ser impressas e apresentadas.

O impulso inicial para se dedicar à produção fílmica deve ter vindo da sua precária situação financeira e da experiência dolorosa que a arte (literária ou teatral), por vezes, não alimenta o artista<sup>13</sup>. Na Primavera de 1921 Brecht ocupava-se intensamente com projectos de filmes publicitários

---

<sup>11</sup> “Das Kino ist was für die armen Teufel, die ihren Hunger nach Handlung und Romantik stillen wollen, rasch im Vorbeigehn, drei Selbstmorde für achtzig Pfennige, eingewickelt in Lehren, wie man sich im Salon benimmt, dazu Harmonium und schöne Landschaften, das Kino, das ist eine Speiseanstalt, ein Automat, ein Asyl für geistig Obdachlose – aber das Theater ist für die feineren Genießer.” (Brecht, 21: 56)

<sup>12</sup> Cf.: “Über den Expressionismus” (manuscrito, 1920, GBA, 21: 48-49) e Bronnen, 1985: 122-3: “Mir schien, dass der Expressionismus eine augurale Dichter-Kaste voraussetzte, die sich mit der brutalen Gewalt hemmungslosen Gefühls auf eine minderwertige, rechtlose Masse stürzte. Wenngleich ich, anders als Brecht, doch mehr von einer kultischen Vorstellung des Theaters herkam, so waren wir uns doch einig, dass im Theater Gemeinsamkeit, Gemeinschaft zu schaffen wäre; wohingegen der Expressionismus Spaltung in Schreiende und in Flüchtende will.”

<sup>13</sup> Diário de Brecht, 11/09/1920: “Hatte Klabund getroffen. Er verdient schlecht [...] Jetzt fiel mir ein: einen Film?” (GBA, 26: 162)

para cremes, cacau, cigarros e sabão. O exagero dos seus esboços parece irónico: um barco afunda-se e um homem, afogando-se num mar de cacau, é devorado por tubarões. Noutro rascunho todo o mundo é reduzido a cinzas e fumo (de cigarro marca Zambesi) com o slogan: “Rauch bleibt: Zambesi-Rauch. – (Fica o fumo, o fumo Zambesi). Os resultados destas actividades foram modestos, mas resumidas mais tarde no exílio em Hollywood. Contudo, para o poema “Singende Steyrwägen” Brecht recebeu um automóvel da marca Steyr.

Embora haja pouco nos diários que se possa considerar uma análise de filmes, Brecht confessa ter praticado cinema com uma namorada nos bosques (Paula Banholzer, no papel de Joana d’Arc):



“Wir liegen im Gehölz und üben Kino” (GBA, 26: 133).

Indica ainda a sua preferência por filmes de piratas e pelo aspecto ginástico nos “Detektivdramen” (GBA, 26: 125). Em Março de 1921 Brecht inunda-se de projectos cinematográficos e trabalha como um louco (“wie ein Verrückter”, GBA, 26: 194) enquanto uma outra namorada, Marianne Zoff, está grávida. Do ponto de vista artístico o autor considera o seu empenho



inútil, mas a ilusão em ganhar muito dinheiro com argumentos e guiões<sup>14</sup> não o deixa descansar. Dia e noite pensa em perspectivas de grande plano e os argumentos perseguem-no nos seus sonhos<sup>15</sup>. Junto com o seu amigo Caspar Neher elabora um argumento para a ‘Stuart Webbs Film Compagny’ de Munique, que rodava vários episódios sobre o detective ficcional Stuart Webb. Essa obra, intitulada *Das Mysterium der Jamaika-Bar*, foi recusada, mas o texto sobreviveu, tal como os argumentos para os filmes de aventura *Der Brillantenfresser* (O Devorador de Brilhantes), *Drei im Turm* (Três na Torre) e *Robinsonade auf Assuncion* (Robinsonada em Assuncion). Esse último foi produzido em conjunto com Arnolt Bronnen, quem, com a ajuda de uma autora especializada em guiões, o reformulou para o filme intitulado *SOS. Die Insel der Tränen* (SOS. A Ilha das Lágrimas, 1923). Mas esta produção lacrimogénea<sup>16</sup> não se assemelhava em nada ao esboço original que tinha alguma qualidade<sup>17</sup>.

Nesta época, o único filme no qual Brecht colabora iria ser a produção grotesca, quase surrealista *Mysterien eines Frisiersalons*

---

<sup>14</sup> Na Primavera de 1921 Brecht queixa-se permanentemente no seu diário sobre o trabalho cansativo e absorvente com os guiões: “... von Filmen verschüttet” (GBA, 26: 192), “... ich war müd zum Umfallen, von dem Filmeschreiben” (GBA, 26: 193), “... Der Film deckt mich zu” (GBA, 26: 203-204), “... ich schmiere Filme und verplempere mich” (GBA, 26: 229). Com os seus projectos filmicos não associa a satisfação artística mas o dinheiro: “... und dann rechne ich wieder in fabulösen Zahlen, »Brillantenfresser« 10 000, »Mysterium« 5000, »Liebesmatch« 5000, »Trommeln« 50 000, »Preisfilm« 5000.” (GBA, 26: 204)

<sup>15</sup> “Ich habe gestern den ganzen Sonntag über dem »Orangenfresser« gesessen, er ist fertig geworden. Jetzt stecke ich tief im »Mysterium der Jamaikabar«. Diese Intrigen sind so sauschwer, ich gehe immer dabei, aber davon werde ich verdammt müd, und dann falle ich zusammen, und es filmt in mir weiter. Ich gehe noch um den ganzen Globus herum mit lauter Filmen. Und von gestern auf heute ist die Marianne da, sieht aus wie von Gauguin, lacht, weil sie ein Kind kriegt, ...” (GBA, 26: 191)

<sup>16</sup> Cf.: Bronnen, 1985: 142-143, e Bronnen, 1960: 146.

<sup>17</sup> Cf.: Gersch, Wolfgang, *Film bei Brecht. Bertolt Brechts theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*, München: Carl Hanser Verlag 1975, pp. 24-36; Knopf, Jan, (ed.), *Brecht Handbuch*, vol. 3: *Prosa, Filme, Drehbücher*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2002, pp. 45-50.



(Mistérios de um salão de barbeiro, 1923) que faz lembrar Méliès por um lado, e Chaplin por outro.



*Mysterien eines Frisiersalons (1923)*

Numa carta a Jhering (Munique, Fev. 1923 / GBA, 28: 191) Brecht menciona “pequenos filmes” com Engel (realizador), Valentin (actor principal), Ebinger, Leibel e Faber. Considerando que o entretenimento do humor Valentinesco, por vezes macabro, também revela e critica determinados comportamentos sociais no seu exagero, a película obedece à definição da arte como meio educativo, mas o seu objectivo principal é transmitir prazer (cf.: Brecht, *Arbeitsjournal*<sup>18</sup>).

---

<sup>18</sup> “Das untrüglichste zeichen, dass etwas nicht kunst ist oder jemand kunst nicht versteht, ist langeweile. Sie ist so heftig wie andernfalls das vergnügen. Die kunst sollte ein mittel der erziehung sein, aber ihr zweck ist das vergnügen.” (AJ, 28.12.1952)

“Amanhã, o filmezinho está pronto”, escreve Brecht numa carta a Bronnen em Fevereiro de 1923 (GBA, 28: 190) sobre este projecto que lhe dava grande prazer numa altura em que volta a ocupar-se mais com o teatro, tendo recebido o Premio Kleist pela peça *Tambores na Noite* (1922).

Esteticamente, o jovem Brecht apreciava principalmente a qualidade do cinema em captar a realidade, como indica a sua descrição de um filme sobre uma “verdadeira tourada” (GBA, 26: 160). Mas também elogia a realização de Ernst Lubitsch em *Sumurun* (1920), um drama fílmico com um cenário oriental (GBA, 26: 162). A sua própria produção de ideias para filmes de ficção mostra a ambição de Brecht em recorrer a elementos que distinguem o novo *medium* do teatro. Imagina um homem que escapa aos seus perseguidores voando ou um “Einsteinfilm”, no qual uma acção seja rodada de trás para frente.

O seu ídolo do ecrã é Chaplin, cujos filmes chegaram com algum atraso aos cinemas alemães devido a uma lei que proibiu a importação de produções estrangeiras durante a guerra (1916-1920). Depois, a inflação tornou-se outro obstáculo na aquisição de filmes recentes.

Tendo ficado muito comovido pela curta-metragem *The Face on the Barroom Floor* (1914), Brecht menciona Chaplin pela primeira vez no seu diário em Outubro de 1921 (29/10/1921). Descreve entusiasmado o filão de acção e adora o protagonista, cuja mímica, quase sem expressão, considera arte pura: “ganz reine Kunst” (GBA, 26: 257). Para Brecht, a recepção e o efeito do filme - o gargalhar das crianças e adultos perante a figura triste e séria de Chaplin - fez parte do conceito do realizador<sup>19</sup>. Em 1944, exilado

---

<sup>19</sup> “Die Kinder und die Erwachsenen lachen über den Unglücklichen, er weiß es: Dieses fortwährende Gelächter im Zuschauerraum gehört zu dem Film, der todernst ist und von erschreckender Sachlichkeit und Trauer. Der Film zieht seine Wirkung (mit) aus der Rohheit seiner Beschauer.” (GBA, 26: 257)

nos arredores de Hollywood, encontra outros alemães (os irmãos Mann, A. Döblin, F. Lang, etc.) mas também o famoso actor a quem dedica um poema, baseado nestas impressões fortes, captadas no diário<sup>20</sup>. Uma vez que Chaplin fazia tudo sozinho, nunca chegaram a colaborar, e Brecht escreveu o poema “Hollywood”, cujo conteúdo remete a sua situação no princípio dos anos vinte.<sup>21</sup>



Eisler, Brecht und Charles Chaplin in Hollywood, um 1945

Brecht, que também viu *The Cure* (1917) e *The Adventurer* (1918)<sup>22</sup>, compara o “grande Charlie” com o Dom Quixotesco Karl Valentin cujas peças e filmes burlescos são bem conhecidos em Munique, e quem preencherá o papel principal em *Mysterien eines Frisiersalons* (1923). Já em 1919, Brecht tinha escrito quatro peças de um acto para este actor cómico, mas só uma (“Die Hochzeit” / o casamento) foi encenada em 1926, em Frankfurt. Na sua

---

<sup>20</sup> “Ein Film des Komikers Chaplin” (GBA, 15: 115); “Um Filme do Cômico Chaplin”, in: *Brecht, Poemas 1913-1956. Seleção e Tradução de Paulo Cesar Souza*, São Paulo: editora brasiliense, 1986: 297. Na sua biografia do dramaturgo Marianne Kesting alega que Brecht adoptou ideias de Chaplin (de *City Lights* e *The Kid*) nas suas peças. (Cf.: Kesting, 1959: 109).

<sup>21</sup> Estes comentários depreciativos sobre o seu próprio trabalho relacionado ao cinema (no exílio Brecht escreveu ca. de 50 argumentos, guiões, esboços) levaram a maioria dos críticos durante muito tempo a subestimar os textos.

<sup>22</sup> Cf.: GBA, 26: 261.

convicção Valentin fica ao mesmo nível artístico que Chaplin com quem partilha a reduzida mímica e a renúncia de “psicologismos baratos”<sup>23</sup>.

No final do ano de 1923, quando as suas peças começam a ser representadas nos palcos, Brecht volta a dedicar-se mais ao teatro, mas tinha ainda tentado entrar no negócio cinematográfico, participando na criação da Kupro (Kunst-Projektions-G.m.b.H. / Munique) – uma companhia para a produção cinematográfica<sup>24</sup>.

Não conseguindo a realização do seu argumento “Drei im Turm”, mesmo nestas circunstâncias e desiludido com os seus resultados obtidos na venda de argumentos, Brecht começa a reavaliar a sua opinião sobre a produção cinematográfica. Tinha chamado a atenção para as deploráveis condições desta indústria na sua reflexão “Über den Film” (publicado em Set. de 1922 no jornal *Berliner Börsen-Courier*), na qual enumera vários impedimentos que se tornam obstáculos para uma bem sucedida colaboração de poetas em projectos fílmicos. Definine o argumento como produto do momento, como encomenda, cujo autor desconhece as realidades (necessidades e meios) da entidade produtora (“Ateliers”). Com um olhar pouco favorável as condições da produção cinematográfica, os ateliers, a competição entre as companhias e entre os autores, Brecht chega à conclusão que a atitude da indústria cinematográfica em produzir clichés é um erro perdoável, considerando a apetência infindável do público pelo “Kitsch”. Imperdoável é, no entanto, a postura dos poetas que depreciam o

---

<sup>23</sup> “Es ist nicht einzusehen, inwiefern Karl Valentin dem großen Charlie, mit dem er mehr als den fast völligen Verzicht auf Mimik und billige Psychologismen gemein hat, nicht gleichgestellt werden sollte, es sei denn, man lege allzu viel Gewicht darauf, daß er Deutscher ist.” (GBA, 21: 102)

<sup>24</sup> Numa carta a Marianne Zoff-Brecht do princípio de Dezembro de 1922, Brecht menciona a fundação da Kupro e as suas esperanças ligadas a este projecto: “Ich bin Tag für Tag in Filmateliers mit Engel und Viertel. Der Film in München ist gegründet, ich inszeniere im Mai den »Turm«-Film mit dir, Kortner, Faber. Im Januar fangen wir aber mit was anderem an. Die Schauspieler streiken immer noch.” (GBA, 28: 186)

cinema como algo inferior, mas escrevem guiões. Para Brecht, que evita colocar o cinema no contexto da arte, existem filmes eficazes (“wirksame Filme”) mesmo para pessoas que os consideram produtos inferiores, mas filmes eficazes produzidos por pessoas que os consideram “Kitsch”, não há<sup>25</sup>. A sua sugestão aponta para uma organização para venda de argumentos artisticamente aceitáveis.

Noutro texto não publicado na altura (“Der deutsche Kammerfilm”, 1924) Brecht compara algumas características dos cinemas americano e sueco com o cinema alemão que, na sua opinião, deveria produzir filmes diferentes para interessar o mercado estrangeiro. Entre as vantagens das produções americanas menciona os argumentos baseados na vida natural e moderna que, adoptados por realizadores sérios e actores razoáveis, permitem a velocidade da acção. No cinema alemão sente a falta de actores como Chaplin e da abordagem verosímil, empregue pelos melhores realizadores suecos, conhecedores da psicologia. Para compensar estas lacunas e para não produzir filmes aborrecidos, Brecht exige uma realização a partir do interior, efeitos que lembram quadros, uma composição minuciosa do espaço no ecrã e uma nota pessoal do guião. Sublinha que um filme devia ter a sua própria veracidade garantida por produtores sérios.

Embora confirme o talento inalcançável de Chaplin após o visionamento de *Goldrush* (1925) em Março de 1926, critica que as ideias, os conteúdos e a dramaturgia desta produção não servissem para o palco. É

---

<sup>25</sup> “Wenn die Filmindustrie meint, Kitsch schmecke besser als gute Arbeit, so ist das ein verzeihlicher Irrtum, hervorgerufen durch die unbegrenzte Fähigkeit des Publikums, Kitsch zu fressen [...] Der Irrtum der Dichter aber, die Filme für Kitsch halten und Filme schreiben, ist unverzeihlich. Es gibt wirksame Filme, die auch auf Leute wirken, die sie für Kitsch halten, aber wirksame Filme, die von Leuten stammen, die sie für Kitsch halten, gibt es nicht.” (GBA, 21: 100) Cf. também a sua recomendação sarcástica e paradoxal para argumentistas bem sucedidos: “rezept für erfolg im filmschreiben: man muss so gut schreiben, als man kann, und das muss eben schlecht genug sein.” (AJ, 12.10. 1943)

mesmo a figura de Chaplin que faz a diferença. Todavia, o que fascina Brecht no novo *medium* ainda são as possibilidades da representação sem recorrer à dramaturgia estereotipada imposta pela herança do drama clássico e certas liberdades na construção do filão da acção. Não se espera tanto do cinema como do teatro, por isso a sua dramaturgia mantém-se simples: “o filme não tem a responsabilidade, não precisa de se esforçar”.<sup>26</sup>

Contrariamente ao teatro, Brecht considera que o cinema tinha ultrapassado os seus problemas técnicos que inicialmente costumavam desviar a atenção dos espectadores, impedindo processos de identificação e entrega ao que estava representado no ecrã. Segundo Brecht, o potencial do filme reside na sua capacidade em recolher documentos, retratos da vida, e de transmitir filosofias.

Numa recensão da edição alemã das obras de Robert Louis Stevenson, publicada na Primavera de 1925, Brecht tinha observado que na literatura europeia a perspectiva fílmica existia antes do filme (exemplos: Stevenson, Rimbaud). Por isso, acha ridículo a afirmação segundo a qual a técnica fílmica tivesse introduzida uma nova óptica na literatura. (GBA, 21: 107) Contudo, poucos anos atrás Brecht tinha reparado como o desenvolvimento da tragédia de Georg Kaiser *Hölle, Weg, Erde* (1919) apontava irresistivelmente para o filme. (GBA, 21: 89)

O jovem Brecht teve uma admiração pelas obras poéticas e dramáticas dos contemporâneos Rilke e Wedekind, mas o expressionista Kaiser tornou-se um dos seus alvos preferidos<sup>27</sup>. Tal como muitos outros

---

<sup>26</sup> “Der Film hat keine Verantwortung, er braucht sich nicht zu überanstrengen. Seine Dramaturgie ist dadurch so einfach geblieben, ...” (GBA, 21: 135)

<sup>27</sup> A maioria dos argumentos de Kaiser não chegou a ser utilizada. Brecht critica a carga que Kaiser atribui à palavra: “Kaiser, mit seiner erstaunlichen Betonung des Wortes als Mittel, stellt zweifellos die letzte und äußerste Anstrengung des Wortes dar, das zu erreichen, was der Film *ohne* es erreicht.” (GBA, 26: 230)

escritores alemães, que desde 1913<sup>28</sup> tentaram ganhar dinheiro colaborando na produção cinematográfica, Kaiser elaborou muitos argumentos para o ecrã. Sem dúvida, o filme exerceu uma influência notável sobre a produção literária dessa geração de autores<sup>29</sup>. Embora Franz Werfel tenha recusado a técnica cinematográfica, a sua peça *Spiegelmensch* (1920)<sup>30</sup> parece ter ficado também influenciado por ela. Tanto o volume de poemas intitulado *KODAK* (1924) de Blaise Cendrars<sup>31</sup>, como a técnica da colagem do Dadaísmo e do Surrealismo fazem lembrar a perspectiva da câmara, a técnica do corte e da montagem utilizados na produção fílmica. (Cf.: a definição do “Kinostil” de Alfred Döblin / Wöhrle, 1988, 26).

---

<sup>28</sup> Em 1912 a associação dos autores de teatro (Bühnenschriftstellerverband) tinha determinado não apoiar obras cinematográficas, mas apesar disso, a indústria fílmica conseguiu contratar escritores famosos como Gerhart Hauptmann, Paul Lindau e Hermann Sudermann.

<sup>29</sup> Jan Röhnert constata uma inversão na relação entre a poesia de vanguarda e o filme: enquanto o filme tenta de livrar-se do estigma de ser artificial imposto pela sua técnica imperfeita, o Simbolismo deixa a realidade para trás: “Während man sich im jungen Kino um nichts anderes bemühte, als die Künstlichkeit der erfahrenen Bilder so (un)perfekt wie (seinerzeit) möglich vergessen zu machen, feierten gerade Esoteriker wie Stéphane Mallarmé oder Stefan George in symbolistischen Traumwelten die „Künstlichkeit“ der so niemals in der Alltagskommunikation empfundenen Sprache.” (Jan Röhnert, “»Der Film in Worten« Kino, Movies und bewegte Bilder im zeitgenössischen Gedicht”, in: Breuer: 16)

<sup>30</sup> “Ich stelle mich in bewußten Gegensatz zum dramatischen Expressionismus, der ja nichts anderes als eine haltlose Verbeugung vor der Sketch- und Kinotechnik der Zeit ist.” (Cf.: Anton Kaes, (ed.), *Kino-Debatte*, p. 21). “While Werfel expressly rejected the sorts of ‘Kinotechnik’ deployed by Expressionist theatre, *Spiegelmensch* clearly plays with the cinematic devices of screen and projection.” (Webber: 350)

<sup>31</sup> O volume de poemas *KODAK* (1924) de Blaise Cendrars é testemunho da colaboração do autor com o realizador Abel Gance. Segundo Cendrars os poemas são concebidos como uma curta-metragem poética. Já o poema de Rilke sobre a pantera (“Der Panther”, 1903) relembra a perspectiva fílmica. Em 1920 o drama *Die Pest* de Hasenclever foi anunciado como primeiro texto fílmico em forma de livro. Tendo publicado o volume de poemas franceses intitulado *Films* em 1914 sob o pseudónimo Tristan Torsi, Yvan Goll utilizou projecções fílmicas nas suas curtas peças de teatro, a sua esposa Claire Goll também mostra uma atitude positiva perante o cinema no seu livro *Lyrische Films* (1922). Cf. Eduardo Scarlatti, *Ideias dos outros: ensaios sobre literatura e estética teatral seguidos de uma novela* (1927) e o livro *Films* (1924) de Pedro Fazenda, no prefácio do qual aborda “aspectos mais visíveis da psicologia humana”, afirmando que a “literatura tem o sabor da época”: “E a época que atravessamos é toda de rapidez; e por isso mesmo de subjectivismo.”



No princípio dos anos trinta, até Fernando Pessoa esboçou um argumento sobre uma personagem múltipla, intitulado “The multiple Nobleman”<sup>32</sup>, recorrendo ao motivo do sósia que foi muito utilizado na altura, tanto no filme como na literatura e no teatro. Brecht iria introduzir este motivo nas peças *Os Sete Pecados mortais dos pequenos Burgueses*, 1933 e *A Boa Pessoa de Sezuan*, 1943.

Com Almada Negreiros partilha o fascínio por Chaplin. No seu artigo “Charlie Chaplin” no *Diário de Lisboa* (11/05/1921) este escritor Português caracteriza o carismático actor como paradigma da “aflição mecânica dos pequenos de hoje”, sendo “o único símbolo vivo de cada um de nós”:

“... Charlot conseguiu o que a época exige de um homem, nesta tumultosa concorrência do excesso de população – ser inimitável. Ele faz exactamente o que cada um de nós faz, é assim que se faz, mas ele faz o que todos fazem de uma maneira só, inimitável. Charlot marinheiro, aprendiz, dentista, bombeiro, milionário, músico, casado, ministro; Charlot num dia de sol, nas trincheiras, á uma hora da manhã, Charlot não se rala, Charlot policia, etc., etc., etc., todas as nossas manias e atribulações, todas as nossas ambições e desesperos, todos os nossos instantes de humanos estão assinados por Charlot em cinematografia com a mesma mimica pública e íntima por onde passam infalivelmente os que ganham e os que perdem.” (Almada Negreiros, III, 1988, 26)

Mas enquanto Almada Negreiros ainda em 1935 tentava separar as águas na sua palestra pela emissora nacional intitulada “O cinema é uma coisa e o teatro é outra”<sup>33</sup>, a influência do cinema sobre Brecht existia na

---

<sup>32</sup> Agradeço a Richard Zenith, tradutor e editor de várias obras de Fernando Pessoa, por me ter facilitado este material ainda não publicado, referenciado no espólio de Fernando Pessoa: E3/11(11)MU/1-6 (Biblioteca Nacional).

<sup>33</sup> “O cinema está para o teatro como a fotografia para a pintura. [...] O grande equívoco acerca do préstimo do cinema, e foi o quem aís se fez, é julgar como principal do seu programa para o público produzir arremedos do que quer o teatro. Não. O *écran* não resiste à potência teatro. [...] O cinema divulga e a Arte revela. O cinema é jornal, ciência e

adopção para o palco de um ideal de actuação derivado de Chaplin que se manifestará esteticamente na teoria de gestos e mímica. Também a grande experiência em desenvolver argumentos e guiões para filmes deve ter determinado a dramaturgia de Brecht e a sua maneira de prefigurar cenários.

Em 1926, ano em que iniciou os seus estudos marxistas, Brecht ainda pensou em fazer vários filmes, por exemplo, um sobre a famosa espiã e dançarina Mata Hari e uma adaptação do conto “A Metamorfose” (1915) de Franz Kafka. Tal como uma pretendida colaboração numa comédia com o casal de realizadores Karl Koch e Lotte Reiniger estes projectos não se realizaram. O mesmo destino teve um esboço de um argumento, elaborado por Brecht e Emil Hesse-Burri, já bastante influenciado pela perspectiva marxista, sobre Napoleão ressuscitado e fracassado novamente em 1929.



Bertolt Brecht com  
Emil Hesse-Burri, 1925

---

folhetim. O teatro é Arte.” (Negreiros, 1971: 5, 93-98).

Em 1928 Brecht recomenda o romance *Ulysses* (trad. alemã 1927) de James Joyce pela sua pluralidade dos métodos de observação e pela introdução do monólogo interior. No mesmo ano o seu conto “Die Bestie” (A Fera, 1928) ganha o concurso do jornal *Berliner Illustrierte Zeitung*. O objectivo do autor é mostrar a atitude ambígua de uma pessoa (“Wie vieldeutig die Haltung eines Menschen sein kann”).

Nesta novela, baseada num artigo de um jornal e no filme *His Last Command* (1928) de Josef von Sternberg, Brecht problematiza a produção cinematográfica, utilizando o motivo do sócia, muito explorado pelo cinema alemão desde 1913<sup>34</sup>. A acção decorre num estúdio na Rússia pós-revolucionária onde se roda um filme sobre massacres de judeus que aconteceram na véspera da primeira Grande Guerra no sul do país. O autor destes massacres, o Governador Muratow, que agora vive empobrecido e incógnito em Moscovo, aparece no *set*, pedindo um papel no filme. Mas a sua óbvia semelhança com “a fera” que reside na sua identidade, não chega para convencer o realizador. Contrariamente ao filme de Sternberg, o carrasco não é identificado pelas vítimas presentes e a sua ‘mera semelhança’ não aumenta o grau de autenticidade comparado com a actuação de um bom actor. Com esta constelação Brecht levanta tanto a questão da percepção adequada como a da representação adequada. “Die Bestie” é um bom exemplo de prosa dialéctica e mostra três variantes da representação de uma figura histórica (cf. Wöhrle, 1988, 38f.)<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Cf.: Bär, Gerald, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, Amsterdam, New York, NY: Rodopi 2005. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, vol. 84)

<sup>35</sup> Wöhrle (1988, 30) defende que esta novela teria sido a primeira “ästhetische Filmkritik” de Brecht e ao mesmo tempo a primeira tentativa tímida de uma “kritischen Filmästhetik”, concluindo: “Zum einen bestätigt Brecht selbst mit seiner *Kunst* die Notwendigkeit einer künstlerischen Darstellung, um die wirkliche Bestialität offenzulegen: Die wirkliche Bestie wird nicht mittels »Eindrücken« erkannt. Zum anderen zeigt er, wie ein Blick auf die

Finalmente, a actuação convincente do ‘filmstar’ que corresponde às expectativas e aos hábitos visuais dos observadores (principalmente do realizador) vence a semelhança fisionómica do verdadeiro Muratow. Mas esta actuação emocionante produz uma realidade diferente, historicamente duvidosa: em vez de retratar um simples burocrata, revela um homem excepcional, ao mesmo tempo ocultando a bestialidade que reside no habitual quotidiano, no burocrático. Mesmo constatando esta posição irreconciliável entre arte e realidade, a conclusão algo irónica apresentada por Brecht é que só através de uma actuação artística parece ser possível representar e transmitir a realidade<sup>36</sup>. Com referência a Sternberg, Brecht afirma a contemporaneidade do *medium*, realizando de novo tanto o potencial como o perigo inerente ao processo cinematográfico: “A fotografia é a possibilidade de uma reprodução, que apaga o contexto.”<sup>37</sup>

Até este ponto as ideias de Brecht sobre o cinema não formaram um sistema teórico<sup>38</sup> e orientaram-se principalmente à estética e eficácia da representação teatral, demarcando diferenças, limitações e aspectos de concorrência. No entanto não refere a obras teóricas sobre cinema, como, por exemplo, *Seele des Lichtspiels* (Bloem, 1922) ou *Der Sichtbare Mensch*

---

Wirkungen die wahre Bestie weiterhin im Dunkeln läßt, wie Muratows erste Darstellung eindrucksvoll belegt. Diese war »so einfach« und widersprach nicht zuletzt auch durch ihre »Leichtigkeit« der Regievorstellung, derzufolge die »Anstrengung« sichtbar sein muß, d.h. die »Kunst« soll als Arbeit gezeigt werden und »das Wesen der Bestie« als etwas Außergewöhnliches. Dadurch deckt diese Art von Kunst die wahre Bestialität zu – die im Gewohnheitsmäßigen und Bürokratischen verborgen ist –, die aber für Brecht wichtiger als die Person der »Bestie« ist. (Wöhrle, 1988, 43)

<sup>36</sup> “Es hatte sich eben wieder einmal gezeigt, daß bloße Ähnlichkeit mit einem Bluthund natürlich nichts besagt und daß Kunst dazu gehört, um den Eindruck wirklicher Bestialität zu vermitteln.” (Bertolt Brecht, *Ein gemeiner Kerl. Geschichten*, p. 128)

<sup>37</sup> “Die Fotografie ist die Möglichkeit einer Wiedergabe, die den Zusammenhang wegschminkt.” (“Durch Fotografie keine Einsicht”, Manuscrito, ca. 1930, GBA, 21: 443)

<sup>38</sup> Quando Paul Davay escreve que Brecht “tinha sobre o cinema ideias muito precisas” (Davey: 38), está a referir-se certamente a uma fase posterior, nomeadamente a altura do descontentamento com a versão fílmica da *Ópera dos três vinténs* realizada por G.W. Pabst.

(Balázs, 1924). Na linha de pensamento de Yvan Goll quem, no seu ensaio “Das Kinodram” (1920), tinha proposto um ‘Gesamtkunstwerk cinematográfico’ que simultaneamente reúne todos os géneros e artes, sugerindo a apropriação do cinema pelo teatro<sup>39</sup>, Brecht também ponderou as possibilidades de inclusão de elementos fílmicos nas encenações. O seu conceito de teatro épico, não ilusionista, deve muito ao cinema, um facto que já foi afirmado pelo biógrafo Schumacher.<sup>40</sup> Utilizou gestos, elementos épicos e técnicas de montagem do cinema mudo.

Contudo, Brecht só iria esclarecer e sistematizar as suas reflexões durante o processo contra a Nero-Film no texto *Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment* (1931). Como encenador, dramaturgo e autor de peças de teatro criticava a dramaturgia cinematográfica sem avaliar a estrutura e a linguagem própria dos filmes, mas admirava a sua factualidade, ou seja, o poder documental das imagens. Embora na novela “Die Bestie” a autenticidade deste aspecto documentário seja colocada em questão, a projecção fílmica faria parte da sua renovação estética do teatro no sentido de reforçar a ilusão da realidade no palco. Em meados dos anos vinte o cinema alemão abandonou as tendências expressionistas, tornando-se mais realista (‘Neue Sachlichkeit’) e a influência de Erwin Piscator<sup>41</sup> e de Sergei Eisenstein (Brecht viu várias vezes *O Encouraçado Potenquim*, 1925)

---

<sup>39</sup> Yvan Goll, “Das Kinodram” (1920), in: A. Kaes, *Kino-Debatte*, p. 137.

<sup>40</sup> “Es brauchte nur noch der Stummfilm mit seinen Slapsticks, seinen Blödeleien, seiner Zeitraffer- und Zeitlupentechnik, es brauchte nur noch die clowneske Figur des »kleinen Mannes« Chaplin dazuzukommen, um im jungen Brecht die Vorstellung eines nichtillusionistischen, in letzter Instanz verfremdenden Theaters, im weitesten Sinne von darstellender Kunst entstehen zu lassen.” (Schumacher, 1978: 13)

<sup>41</sup> Cf.: Wöhrle (1988: 309): “... auch der Film gewann eine zentrale Bedeutung für das Projekt eines »Ruhrepos«, denn die Position der »Hauspostillen«-Zeit [1927], in der es über den »Piscatorschen Versuch«, d.h. der Verwendung des Films im Drama, geheißsen hatte: »Der Film macht dem Drama das Bett.« (GW 15, 134) wurde im »Ruhrepos« zugunsten einer Eigenständigkeit des Filmes aufgegeben, weshalb Brecht den Filmemacher Koch selbst vorschlug.”

ganharam relevância nos conceitos cinematográficos de Brecht (cf.: na técnica de montagem em *Kuhle Wampe*, 1932). Após algumas experiências com projecções de imagens no palco durante a encenação de *Fahnen* de A. Paquet (Berlim, 1924), Piscator tinha pela primeira vez projectado sequências fílmicas na peça *Trotz alledem*, realizada por ele próprio para o congresso da KPD em 1925 (cenário: John Heartfield).<sup>42</sup>

Distinguiu entre o filme didáctico que informa o espectador sobre a matéria, o filme dramático que substitui uma cena, e o filme comentador que tomou o lugar do antigo coro (cf.: Schumacher, 1977: 134).

Além da função didáctica do registo filmico para dramaturgos, encenadores e actores em *Mann ist Mann* (1931 / ainda mudo)<sup>43</sup> também a convicção política de Brecht iria determinar a sua abordagem ao cinema. Já em 1920 Carlo Mierendorff tinha lançado um aviso para não subestimar o cinema como instrumento cultural que se devia tornar uma arma na luta social, em vez de servir os interesses capitalistas: “Aus dem Kino werde eine gewaltige Waffe der Idee.”<sup>44</sup>

Sendo um produto de um trabalho colectivo para uma recepção colectiva, o filme poderia implicar e promover a decadência da obra de arte

---

<sup>42</sup> “Die durchschlagende Wirkung, die die Verwendung des Films hatte, zeigte, daß sie jenseits aller theoretischen Erörterungen nicht nur richtig war, wenn es sich um die Sichtbarmachung politischer und gesellschaftlicher Zusammenhänge handelte, also in bezug auf Inhalt, sondern richtig in höherem Sinne, auch in bezug auf die Form. Hier wiederholte sich die Erfahrung von «Fahnen». Das Überraschungsmoment, das sich aus dem Wechsel von Film und Spielszene ergab, war sehr wirkungsvoll. Aber noch stärker war die dramatische Spannung, die Film und Spielszene voneinander bezogen.” (Piscator, 1963: 75)

<sup>43</sup> “Ein sehr interessantes Experiment, ein kleiner Film, den wir von der Vorstellung aufnahmen, indem wir mit Unterbrechungen die hauptsächlichen Drehpunkte der Handlung filmten, so dass also in großer Verkürzung das Gestische herauskommt, bestätigt überraschend gut, wie treffend Lorre gerade in diesen langen Sprechpartien den allen (ja unhörbaren) Sätzen zugrunde liegenden mimischen Sinn wiedergibt.” (GBA, 24: 49)

<sup>44</sup> Carlo Mierendorff, “Hätte ich das Kino”, in: A. Kaes, *Kino-Debatte*, p. 145.

individualista. Todavia, Wöhrle (1988: 21) contesta esta tese sobre “Kollektivkunst” e “Kollektivarbeit” no processo cinematográfico.

Walter Benjamin, que Brecht conhecia pessoalmente em 1929, e com quem partilhava a admiração por Chaplin (cf. Benjamin, III, 157-159 e VI, 137-138), não só analisou a produção cinematográfica no ensaio *A arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), mas também a relação entre o cinema, o rádio e a nova estética do teatro épico brechtiano:

“As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica. Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto-falantes. O teatro épico faz o mesmo no palco.” (Benjamin, 1987: 83)

Confrontado com a censura soviética em 1926 durante a sua estadia em Moscovo, Benjamin questiona a possibilidade de expropriar o filme – “uma das proeminentes maquinarias do imperialismo para a dominação das massas”<sup>45</sup>. Tanto Benjamin, como Bertolt Brecht concordaram<sup>46</sup> que, devido à sua natureza não aurática, este *medium* tinha um potencial ideológico.

---

<sup>45</sup> Diário, 30/12/1926: “Ob auf dieser Basis der Film, eine der vorgeschobensten Maschinerien imperialistischer Massenbeherrschung expropriert werden kann, das ist sehr die Frage.” (Benjamin, VI, 340) Cf. também: “Zu Micky-Maus” (Benjamin, VI, 144).

<sup>46</sup> “In der Ansicht beider bewirke das im Kollektiv produzierte und im Kollektiv rezipierte Massenmedium Film den Verfall des individualistischen Kunstwerks und folglich das Ende der sich einfühlenden, sich in den Kunstgegenstand versenkenden Rezeptionshaltung, die für die bürgerliche Kunst charakteristisch war. Die unkaschierte Warenform des Films, die Hauptanstoß für die Kulturkritik war, hielt Brecht als Manifestation der »Gewalt jenes revolutionären Prozesses, der alle Dinge dieser Welt in die Warenzirkulation reißt«, für progressiv, weil nach den Gesetzen des offenen Marktes die privilegierten, auf eine dünne Bildungsschicht beschränkten Formen traditioneller Kunstrezeption aufgelöst würden.” (Anton Kaes, (ed.), *Kino-Debatte*, pp. 32-33.) O conceito do teatro épico de Brecht revela objectivos semelhantes.



Poderia ser usado como instrumento contra as formas tradicionais da recepção de arte, eliminando assim o valor de culto (“Kultwert”) da arte burguesa.<sup>47</sup> Estas esperanças ligadas ao potencial da sétima arte não se concretizaram, como demonstra a história do cinema recente. Já na segunda Grande Guerra o cinema alemão ficou, junto com os outros meios de comunicação (imprensa, rádio), instrumentalizado pela propaganda, e tornou-se um reprodutor da mentalidade Nazi. Todavia, com a experiência do *Dreigroschenprozess*, a influência do filme nas outras artes já era irreversível para Brecht – o “Kinostil” tinha marcado tanto a literatura como a apresentação teatral:

“... durch immer dichtere Medien werden wir zu sprechen, mit immer unzureichenderen Mitteln werden wir das zu Sagende auszudrücken gezwungen sein. Die alten Formen der Übermittlung nämlich bleiben durch neu auftauchende nicht unverändert und nicht neben ihnen bestehen. Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmesehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen.” (GBA, 21: 464)

Os meus agradecimentos a AKADEMIE DER KUENSTE ARCHIV / Brecht-Weigel-Gedenkstätte, Berlin pela disponibilização de imagens.

---

<sup>47</sup> “The other members of the Institute were not as optimistic as Benjamin about the effects of the new techniques and cultural media. Adorno, for instance, argued that collective experiences in the cinema were ‘anything but good and revolutionary’. The laughter of an audience reminded him of some of the ‘worst aspects of bourgeois sadism’. He also accused Benjamin of ‘the anarchistic romanticism of blind confidence in the spontaneous power of the proletariat’” (Held, 1980: 88)

## Bibliografia Seleccionada

BÄR, Gerald, (2005), *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*, (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 84), Amsterdam, New York, NY: Rodopi.

BENJAMIN, Walter, (1991), *Gesammelte Schriften*, (ed. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser), Frankfurt / M.: Suhrkamp taschenbuch wissenschaft.

- (1987) “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, in: *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, vol. I*, (Trad. Sergio Paulo Rouanet), 3ª ed., São Paulo: editora brasiliense s.a.

BRECHT, Bertolt, (1993), *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, W. Hecht, Jan Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller (eds.), Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt / M.: Suhrkamp.

- (1978), *Ein gemeiner Kerl. Geschichten*, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.

- (1973), *Arbeitsjournal*, (2 vols), Werner Hecht (ed.), Frankfurt / M.: Suhrkamp.

- (1986), *Poemas 1913 – 1956*, Seleção, tradução e posfácio: Paulo César Souza, (2ª ed.), São Paulo: Editora Brasiliense S.A.

BRONNEN, Arnolt, (1960), *Tage mit Bertolt Brecht: Die Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*, München, Wien, Basel: Desch.

- (1985), *Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll: Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers*, Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag.

DAVAY, Paul, (1959), “O senso cinematográfico incrustado na mente de Brecht”, in: *revista de cultura cinematográfica*, nº 13, ano III, ago. – set. 1959, vol. III, pp. 38-40, (dir. Fábio Horta), Belo Horizonte, Minas Gerais.

FAZENDA, Pedro, [1924], *Films*, [Lisboa: Tipogr. A Rápida].

GERSCH, Wolfgang, (1975), *Film bei Brecht: Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*, München: Carl Hanser Verlag.

HELD, David, (1980), *Introduction to Critical Theory*, London, Melbourne, etc.: Hutchinson.

KAES, Anton Kaes, (ed.), (1978), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tübingen: DTV, Max Niemeyer Verlag.

KESTING, Marianne, (1959), *Brecht*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

KNOPE, Jan, (ed.), (2003), *Brecht Handbuch, Bd. 4: Schriften, Journale, Briefe*, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

KORTE, Helmut, (ed.), (1980), *Film und Realität in der Weimarer Republik*, Frankfurt / M.: Fischer TB-Verlag.

NEGREIROS, José de Almada, (1971), *Obras Completas*, Lisboa: Editorial Estampa.

- (1988), *Obras Completas*, Vol. III: *Artigos no Diário de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

PISCATOR, Erwin, (1963), *Das Politische Theater*, Reinbek: Rowohlt Verlag GmbH.

RAMOS, Alcides Freire, (2006), “Bertolt Brecht e o Cinema Alemão dos Anos 1920”, in: Fenix. Revista de História e Estudos Culturais, Vol. 3, Ano III, nº 3, Julho / Agosto / Setembro de 2006. [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

RÖHNERT, Jan, “»Der Film in Worten« Kino, Movies und bewegte Bilder im zeitgenössischen Gedicht”, in: BREUER, Theo (ed.), (2001/2), Faltblatt nº 7, Sittig/Eifel: Edition Ye.

SCHULTE, M. / SYR, P., (1978), *Karl Valentins Filme*, München, Zürich: R. Piper & Co. Verlag.

SCHUMACHER, Ernst, (1977), *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-33*, (Reprint v. 1954), Berlin: verlag das europäische buch.

SCHUMACHER, Ernst / Renate, (1978), *Leben Brechts in Wort und Bild*, Berlin: Henschelverlag.

WEBBER, Andrew J., (1996), *The Doppelgänger: double visions in German literature*, Oxford: Clarendon Press.

WÖHRLE, Dieter, (1988), *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche*, Köln: Prometh Verlag Kg.